



El flamenco en la Valencia republicana

Isabel Paulo Selvi
IES “Els Évols” (L’Alcúdia, Valencia)

Enviado: 29-04-2019

Aceptado: 28-11-2019

Resumen

Valencia, a principios de 1930, era una ciudad llena de contrastes, con una gran oferta cultural y de ocio. Hubo una colonia flamenca valenciana, una afición y un interés empresarial por los espectáculos flamencos. El flamenquismo arraigado en la urbe se sintió diferente al andaluz como arte y reivindicación social (aunque se dio el debate interno entre los estilos puros y los importados). La creación del café cantante Villa Rosa y la breve estancia en él de los hermanos Borrull (1931-1934) fue muy significativa. El objetivo es rescatar esa Valencia flamenca olvidada, descubrir la colonia flamenca valenciana y centrar el interés en el café cantante de los hermanos Borrull, y muy especialmente en Concha Borrull, su “Capitana”.

Palabras clave: flamenco en Valencia; Villa Rosa; hermanos Borrull.

Abstract

Valencia, at the beginning of 1930, was a city full of contrasts with a great cultural and leisure offer. There was a Valencian flamenco colony, a business interest in flamenco shows. The flamenquismo rooted in the city felt different to the Andalusian flamenco as art and social claim (although there was the internal debate between pure and imported styles). The creation of café singer Villa Rosa and the brief stay there of the Borrull brothers (1931-1934) was very significant. The final objective is to rescue that forgotten Flamenco in Valencia, to discover the Valencian flamenco colony and to focus the interest in the Café of the Borrull brothers, and especially in Concha Borrull, its “Captain”.

1. Introducción: contexto político-social valenciano

La situación política española, con la contienda colonial africana, ya predecía el hundimiento monárquico, el cual se materializaría antes de la proclamación de la República, cuando ya abdicó el rey Alfonso XIII y cedió el poder al almirante Aznar, que a su vez lo cedió a Alcalá-Zamora, yéndose hacia el exilio. Los valencianos disfrutaban de una dictadura blanda, con un alcalde que ejerció su cargo desde 1927 hasta la caída de la dictadura. Los problemas económicos y políticos, generaron huelgas y duros enfrentamientos, algunos de ellos de carácter general que afectaron a las clases más desprotegidas.

La llegada de la Segunda República conllevó la diversificación de las facciones políticas, con un ascenso de la Derecha Regional Valenciana (DRV) encabezada por Luis Lucia, pieza clave para la formación de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) que dirigía Gil Robles. Esta facción política tenía una línea más conservadora que la del Partido de Unión Republicana Autonomista (PURA), la cual representaba la ideología de la Unión Republicana, fundada por Blasco Ibáñez y dirigida por su hijo Sigfrido, cuyo objetivo era la construcción de una república moderada y su ideario se relacionaba con el del Partido Radical de Lerroux.

Los resultados de las elecciones del 3 de junio de 1931, a nivel nacional, dieron el triunfo a los republicanos-socialistas pero en Valencia no ocurrió lo mismo. La unión de los blasquistas de PURA y los lerroxistas distanció a los socialistas de los republicanos en los órganos gubernativos de la ciudad. Aunque hubo un resurgimiento del nacionalismo valenciano, puesto que surgió la entidad Acció Cultural y el semanario Acció Valenciana, las discrepancias políticas entre diferentes facciones aumentaron y, por tanto, el proyecto del Estatuto autonómico se aplazó.

El conflicto entre blasquistas y socialistas fue uno de los más importantes en el ámbito político valenciano durante los años 30, y abordó muchas



cuestiones tanto de nivel nacional como provincial. La Federación Socialista Valenciana (FSV) y el Partido de Unión Republicana Autonomista (PURA) se convirtieron en partidos de la República que rivalizaban por el poder. El liderazgo fue fundamental en cada uno de los partidos, tanto históricos como emergentes, así, por ejemplo, el pueblo idolatraba la figura de Vicente Blasco Ibáñez y otras personalidades locales y no dudaba en manifestar su apoyo. Pronto el blasquismo comprendió que Lerroux también era la figura legitimada del republicanismo histórico, y a partir del acceso al poder, en 1933, se incrementaron los ataques hacia el líder socialista Largo Caballero que «ejemplificaba los defectos que el republicanismo moderado veía en el movimiento obrerista» (Valero, 2014: 250). Sin embargo, ni el republicanismo ni el socialismo lograron sus objetivos, manifestando así una democracia republicana con fuertes disputas políticas.

La Segunda República intentó aplicar bastantes medidas y se centró, sobre todo, en la educación. Como expresa Pérez (2000:317), los años 30 fueron tiempos de crisis económica que condicionaron las políticas sociales emprendidas por el gobierno; sin embargo, a pesar de los contratiempos había una clara voluntad de cambio social y educativo, de hecho, las concepciones educativas tanto de la *Institución Libre de Enseñanza* como del pensamiento educativo del PSOE son deudoras de las vanguardias educativas de los años 30.

Con la victoria de los partidos conservadores hubo un retroceso en la política educativa motivado por la inestabilidad gubernativa y por los diferentes intereses, ahora más proclives a desmontar los logros conseguidos, acabar con la coeducación, la implantación de la enseñanza libre del magisterio y la supresión de la Inspección Central de Primera Enseñanza. Las Órdenes Religiosas siguieron impartiendo docencia bajo distintas denominaciones, además, tanto la Federación de Amigos de la Enseñanza (FAE) como la Sociedad Anónima de Enseñanza Libre (SADEL) ayudaron a movilizar los sectores confesionales de la enseñanza. Con todo ello, se evidenciaba que el panorama no era nada prometedor para la política educativa progresista de

años anteriores. La Universidad de Valencia cumplió durante el conflicto bélico un papel importante, ya que le fueron asignados profesores de otras universidades y también porque se trasladaron parcialmente los profesores universitarios madrileños. El dinamismo de sus estudiantes de las FAE fue muy importante no solamente porque éstos abrieron la Universidad Popular sino por la participación en las milicias de la Cultura y en otras actividades culturales, como por ejemplo, el teatro universitario *El Búho* (dirigido por Max Aub), las publicaciones, las conferencias, etc.

La ciudad empezó a experimentar diferentes tensiones por estar sometida a estas circunstancias excepcionales, en este sentido se expresa Barona:

Las calles fueron tomadas por milicianos, obreros, sindicalistas, y los cafés tradicionales de la burguesía bien vestida se llenaron de proletarios de todas las indumentarias y colores. Carteles, pintadas, edificios y transportes colectivizados y coches incautados dieron a la ciudad el aire de una revolución popular que desataba la euforia de los presuntos vendedores. Otros sufrían las consecuencias del entusiasmo desordenado y del pillaje: detenciones y asesinatos indiscriminados, que sucedieron al margen del nuevo poder revolucionario, a todas luces incapaz de contener la ira antifascista, los saqueos, el oportunismo y la violencia arbitraria (Barona, 2014:99).

La genealogía del conflicto militar estuvo ligada al fracaso del proyecto democrático de la Segunda República y al ambiente de conflictividad social y de radicalización política, con una clase media incapaz de hacer viable un desarrollo democrático y una estructura socioeconómica atrasada. Sin embargo, hubo un despertar de la clase obrera que fue firme defensora del gobierno republicano, como lo demuestra la expresión popular que se observa a través de la prensa escrita de la época.

Durante la capitalidad, la dinámica política de la ciudad se aceleró en un clima de intensa movilización en la lucha contra el fascismo (concentraciones, mítines, asambleas, conferencias), en una Valencia llena de carteles, pancartas, cines y locales públicos como espacios de política. Las revistas gráficas, como



por ejemplo Nueva cultura, Verdad o Pasionaria fueron importantes para la creación artística, como también la producción de placas rotuladoras en las calles, el diseño de los ninots falleros (por ejemplo, cuatro fallas antifascistas) o las iconografías diversas para actos públicos. Los artistas se posicionaron a favor de la República y en contra del fascismo. Valencia fue una ciudad de experiencias antitéticas, por un lado el estereotipo de un levante feliz con su playa (el balneario de *Las Arenas* cobró protagonismo) y, por otro, el padecimiento del conflicto bélico.

El contraste de la cruda realidad de 1937, con la escasez de alimentos, las cartillas de racionamiento, las colas del pan o la falta creciente de artículos de primera necesidad; y una oferta de ocio aún notable (sus teatros, sus cabarets, sus cafés, sus toros), propia de una ciudad que quiere olvidar la guerra. Aquí tenemos la revista *El Semáforo* o los espectáculos *Cor-bel*, fieles ejemplos de esta diversidad cultural (imagen 1).

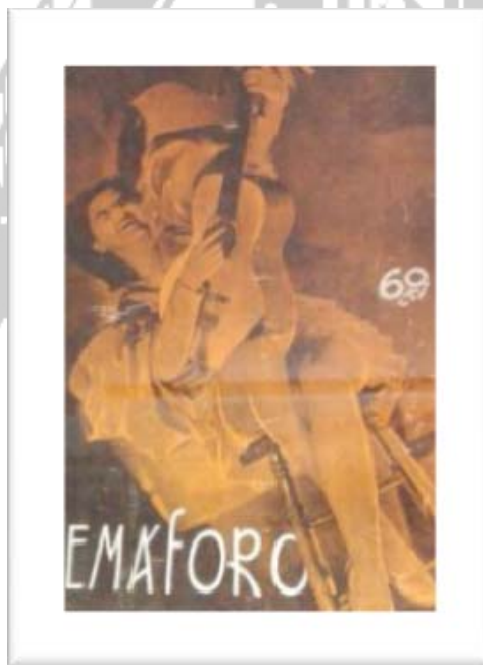


Imagen 1. *Revista del Comité Ejecutivo de Espectáculos Público* (diciembre, 1936)
(Fuente: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitivo)

No podemos generalizar pero una parte de los artistas flamencos estuvieron a favor de la República y combatiendo el fascismo, así tenemos que interpretar este cartel de los Faraones Antifascistas, con el cuadro flamenco y la zambra gitana, actuando para los soldados republicanos (imagen 2).



Imagen 2. *Exposición de la Valencia Republicana* (12 de noviembre de 2016)
(Fuente: Biblioteca Literaria)

La Guerra Civil española acabó con las iniciativas educativas progresistas y sumió al país en una dictadura. El franquismo instrumentalizó cualquier sector que consideró útil para desarrollar su programa ideológico, volviendo a las desigualdades sociales y económicas de antaño y, en consecuencia, supuso una ruptura con las reformas de la República y su modelo liberal.

2. El flamenco en Valencia

«El flamenquismo de Sevilla tiene la cintura estrecha, la bota pequeña y vive- y bebe- en pie. Mientras que el valenciano es un flamenquismo un poco barrigudo, que necesita del taburete para, además de beber, comer» (*La Semana Gráfica*, 17 de marzo de 1928).

Valencia se convirtió en una ciudad moderna con una gran oferta de ocio durante los años 30, puesto que incluso los lugares de descanso, como el



balneario de Las Arenas (1838) pasó a ser espacio de espectáculos. Este fue el lugar del flamenco más puro, el que capitaneó Concha Borrull y otros artistas flamencos, pero también el de las verbenas con un programa muy heterogéneo.

Los teatros exhibían vodeviles, sainetes, folletines y revistas de variedades (especialmente el teatro de Rambal y Nostre Teatre), o la combinación del cinematográfico con una velada musical (el teatro Talía). Muy pronto hubo teatros que se dedicaron al género lírico, caso del teatro Apolo que alternaba el espectáculo musical de gran éxito de Jaime Planas y su Orquesta con las actuaciones de la Compañía del teatro Romea, o el mismo teatro Ruzafa que decididamente apostó por el género de la revista y fue catalogado por los cronistas de la época como «teatro del pueblo» mientras que el teatro Principal, por contraste, era «el elegante Coliseo» donde se representaban tanto comedias como espectáculos musicales (por ejemplo, la representación del *Amor Brujo* de Falla interpretado por la Argentinita o el recital de Laura Santelmo). El teatro Princesa (denominado Libertad en la década de los 30) era el de «la artesanía de la barriada», el teatro Apolo pasaba a ser «el de la clase media» y el teatro Eslava, fue el de «la discreta burguesía placentera». Esta diversificación teatral respondía a unos intereses heterogéneos del público en la década de los 30, pero también a unos empresarios que apostaban por un teatro que ofreciese las últimas novedades del momento.

Otro de los lugares de ocio carismático fue la Plaza de Toros de la ciudad. A principios del siglo XX diferentes compañías ecuestres y gimnásticas ofrecían espectáculos entretenidos con loros amaestrados y equilibristas, payasos y una troupe de velocistas. El coso taurino era un lugar de encuentro tanto de espectáculos musicales (con las bandas de música) como de mítines políticos, pero sobre todo del inicio de un toreo cómico que presentaba la *Compañía Llapisera* en el que se mezclaba la pantomima, los números circenses y los espectáculos musicales en clave satírica. Después de la Feria Valenciana, ya en agosto de 1932, la Compañía llevó un espectáculo flamenco: se trataba del negro

Aquilino acompañado del tocador Pepe, el de Badajoz, donde interpretaron varias piezas de Cante Jondo, las cuales, según los cronistas de la época, sorprendieron en «justeza y brillantez». Para estos profesionales fue una actividad esencial y la combinación de instrumentos (en este caso, saxofón + guitarra) generó una novedad en los años 30 y 40, además de ser un intento de fusión entre dos músicas urbanas, como eran el jazz y el flamenco. La mirada puesta en el llamado flamenco puro ha hecho olvidar otras representaciones menos ortodoxas de esa pureza, destinado a un público más ecléctico.

2.1. El flamenco al inicio del siglo XX

El flamenco valenciano de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX estaba centrado en las Ferias tanto la de julio (que se celebraba en la capital) como la de agosto (que se celebraba en la ciudad de Játiva). Valga como ejemplo, la Feria Valenciana de 1901 donde se instaló el cuadro flamenco de Miguel Borrull (Miguelillo El gitano) reconocido como tocaor y ya como protagonista de una incipiente escuela preconcertística flamenca (*Las Provincias*, 9 de enero de 1901).

En 1926, el Cante Jondo se expresaba con «todo el dolor del mundo que se desborda por él como una ventana abierta al infinito», es decir, como «algo indefinible, eterno, intuitivo», como «la concreción espiritual del dolor de una raza, el sollozo consolador del que sufre» (*Las Provincias*, 26 de enero de 1926). Esta visión mitificada convirtió el flamenco en música ritual, estableciendo esa relación entre el yo, el resultado sonoro y visual, junto con la transmisión y la acción social extramusical. El mismo comentarista da a entender que este arte hermético y abierto a la vez, tenía en Valencia «admiradores sinceros y un amplio círculo de iniciados» devotos del cante consagrado en las figuras de Vallejo, Fanegas y Guerrita, porque sabían apreciar «el dulzor exquisito de una seguidilla o una taranta bien cantada». El cuadro flamenco se hace



imprescindible como complemento de las sesiones fílmicas¹ y comparte cartel con cantantes de tango, *canzionetistas* de moda y bailarinas de salón.

El flamenco valenciano asume la visión andaluza y su mitificación a través de una prensa local que no manifiesta en absoluto un antiflamenquismo sino todo lo contrario, puesto que lo integra como espectáculo social, intrínseco en el tejido de la música urbana y como una posibilidad más de negocio. Los empresarios teatrales no dudan en programar y contraprogramar espectáculos flamencos en los diferentes teatros valencianos, en la Plaza de Toros o en potenciar el cuadro flamenco nocturno del *Bataclán* y de *Las Arenas* en periodo estival. Proliferaron los Concursos Nacionales del Cante Jondo con cantaores locales² y con el acompañamiento de Miguel Borrull, considerado como un reputado artista.

El fenómeno social, antropológico y empresarial del flamenco se adorna de una sutil ligereza en las formas, presentándolo desde el recurso metafórico de los tapices (como por ejemplo, el cronista de la *Semana Gráfica* cuando expresa las sensaciones de la Feria de Julio) o desde la visión romantizada del flamenco en la Feria de Játiva³. Se asiste a un cambio de mirada que es consustancial con la búsqueda de una regeneración social, propiciada por la llamada Generación de 1927, a partir del Concurso granadino de 1922. Este carácter reivindicativo se reflejaba en la orientación estética e ideológica, en una

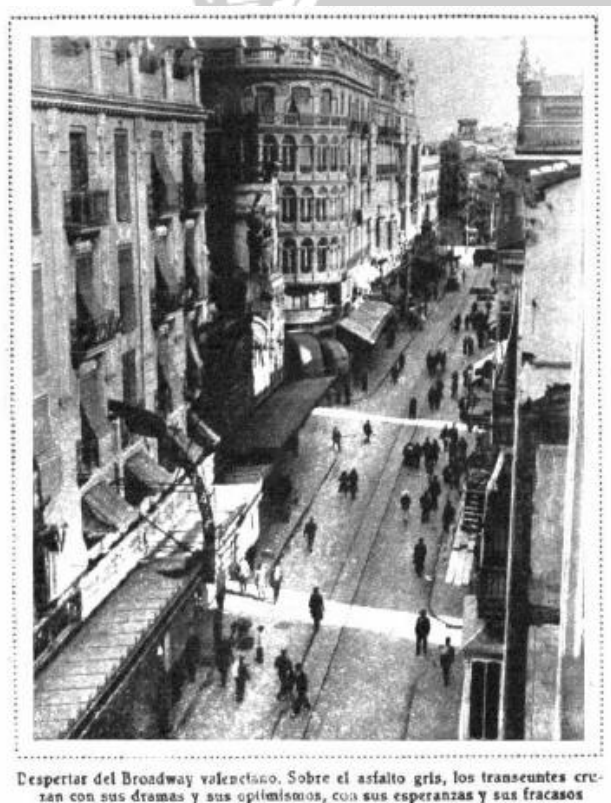
¹ El teatro Apolo programó la película castiza *La Chavala* con el acompañamiento de los cantes, bailes y toques flamencos, y este binomio fílmico-musical se convierte en habitual en la programación de otros teatros. Es el caso, por ejemplo, de la actuación del cantaor Antonio Moreno Niño de Valdepeñas, acompañado a la guitarra por Vargas y Cambriles (*Las Provincias*, 15 de junio de 1926).

² El Concurso Nacional de 1928 donde se presentó Chato de Valencia junto a Juan Varea y Manuel Montero, Niño de la Constantina (ganador del premio de honor en el Concurso Nacional de 1927). Dicho concurso finalizó con la actuación de Angelillo acompañado por Miguelito Borrull "famoso tocao de guitarra" (*Las Provincias*, 4 de enero de 1928).

³ "Játiva, la feria gris. El flamenco y la guitarra. Aquí está el flamenco, que exhala su copla por entre una ronquera de vino. El flamenco gitano, de tufos engomados, con su cuello de lagarto siniestro y su pequeño clavel en la oreja. La guitarra entre los brazos que enfunda la camiseta roja y el pecho tuberculoso, no canta. Parece que maldice con todas sus cuerdas, borrachas también de tristeza, de hambre, de camino" (*Semana Gráfica*, 25 de agosto de 1928).

«purificación del cante jondo» que pasaba por volver a las raíces tradicionales y defenderlo del «flamenco impuro», ya desvirtuado por su excesiva comercialización. Era una búsqueda de la esencia de la expresión artística a través de una visión diacrónica que entroncaba con el concepto de identidad nacional.

El centro neurálgico de la noche lo constituyó un *Broadway* valenciano (imagen 3) localizado en la zona de ocio «multicolor, anárquica [...] con sus cafés de bullanga, sus colmados flamencos, sus gigantescos cartelones de cine, su cabaret: una apoteosis de revista muy siglo XIX» (*La Semana Gráfica*, 29 de octubre de 1927).



Despertar del Broadway valenciano. Sobre el asfalto gris, los transeúntes cruzan con sus dramas y sus optimismos, con sus esperanzas y sus fracasos

Imagen 3. La calle Pi y Margall
(Fuente: *El Mundo Gráfico*, 5 de agosto de 1931)

El *Bataclán*, (antes teatro *Martí*, y después en los años 50 reconvertida en los cines *Lys*), adoptó su nombre por la mítica sala parisina de 1862 y era el music-hall de moda en la década de los años 20 porque ofrecía espectáculos



completos y sugerentes de variedades. Había un cuadro flamenco diariamente, desde la una hasta las cuatro de la madrugada (según el anuncio publicitario del diario *Correspondencia de Valencia*), pero después, a partir de 1926, se anunciaban dos sesiones diarias: una, en horario vespertino y otra, en horario nocturno. El local se publicitaba en prensa y constituía uno de los referentes importantes en el mundo del espectáculo de la ciudad.

En 1926, desde el 17 al 22 de marzo, se presenta Niño Caracol (ganador de la copa de oro en el concurso flamenco celebrado en Granada), acompañado a la guitarra por el profesor gaditano José Capinetti. El cuadro flamenco está formado por Chelo Torga, Vicentita Jofre, Nieves Campos, Teresita Ibarra, Angustias la Gitana. Como reclamo para favorecer la asistencia, la entrada es gratuita pero la consumición es obligatoria (*La Correspondencia de Valencia*, 17 de marzo de 1926).

El flamenquismo estuvo presente tanto en la calle como en la prensa, a pesar de que en principio se tiene que realizar la búsqueda de todo aquello relacionado con el flamenco a través de los comentarios de los cronistas que abordan otros temas. Así se da el caso de unas anotaciones, a modo de variaciones sobre un tema de falla, que el cronista de *La Semana Gráfica* de Valencia da entender sobre la diferencia del flamenquismo andaluz respecto al valenciano.

2.1. El flamenco de los años 30

En los años 30 se dio paso a una modernidad que terminó con lo goyesco y el cante flamenco (denominado Ópera flamenca), estuvo representado por la gira de Pepe Marchena y la presentación del Niño del Museo. Ese momento de cambios repercutió en la transformación de estilos, de instrumentación y de visiones donde el flamenco se mezcló con la copla, facilitando la dinamización artística, en un intento de «transgredir creando para lograr sorprender al auditorio con giros mutantes impensables» (Rodó, 2006:14); por lo tanto, que el

artista Marchena en su gira valenciana hubiese elegido la Plaza de Toros para su actuación⁴ era una clara muestra de profesionalidad pero también de lectura empresarial puesto que la plaza se había convertido en uno de los lugares singulares del arte popular con las actuaciones de la *Compañía Llapisera* y la banda musical *El Empastre*, de las compañías de ópera italiana que representaban *Rigoletto* o la *Cavalleria Rusticana* en una esmerada selección de arias así como pasajes de las zarzuelas del momento, interpretadas por los artistas más reputados. El flamenco recurrió a las Ferias⁵ donde figuraban las primeras figuras de las famosas zambras⁶, se exhibía en espectáculos de gran monumentalidad, los protagonizados por Marchena con su cuadro flamenco en el teatro Apolo (*Las Provincias*, 14 de junio de 1932) o en las veladas organizadas en el balneario *Las Arenas* con la misma Concha Borrull como artífice (*Las Provincias*, 9 de julio de 1932). Se trataba de un flamenco apoteósico, como el realizado en la Plaza de Toros con el espectáculo cómico-lírico *Claveles de España* (basado e interpretado por Pena (hijo) y Angelillo, con un elenco de numerosos artistas junto con una orquesta de 32 profesores, dirigida por José María Palomo), o el que protagonizó la colonia flamenca barcelonesa tan activa en tierras valencianas por estas fechas.

Esta heterogeneidad en las programaciones contó con un ávido público popular y una voluntad empresarial, llevada a cabo, por ejemplo, por el mismo

⁴ Una escueta noticia de Nicolás Callejón menciona las críticas recibidas y elogia la voz de tonos quebrados y de tan variados registros del maestro (*La Voz*, 13 de agosto de 1930).

⁵ Sesiones nocturnas donde participa la Compañía Llapisera, As Charlot, El bombero torero y Laurelito que, por ejemplo, lidiaron un becerro como parte del espectáculo (*Las Provincias*, 11 de junio de 1930).

⁶ Formadas por 14 artistas como La Niña de los Peines, José Cepero, Angelillo, El Americano, Ramón Montoya junto con Lola Cabello, Hidalgo Rovira, Diego Torres, Paco Senra y el Niño de las Marianas. El elenco llegó a completarse con un total de 25 grandes artistas (*Las Provincias*, 12 de julio de 1930). El teatro Olympia inauguró la temporada con las actuaciones de Imperio Argentina (*Las Provincias*, 17 de mayo 1930) y de la cupletista Amalia de Isaura (*Las Provincias*, 3 de junio de 1930). Un mes después, el teatro Apolo programaba un espectáculo con Pastora Imperio junto a La Macarrona, bajo el título “Una fiesta en Sevilla”, tomando parte en el mismo ya célebres artistas como La Pompei (hija), La Romerito, Encarnación y Virtudes González, el cantaor Orellana y los tocaores Víctor Rojas y Pepe Hurtado (*Las Provincias*, julio de 1930).



periodista de *Las Provincias*, Salvador Pont, que gestionó cualquier tipo de espectáculo rentable, ya fuese el boxeo (ya en pleno auge popular) como el flamenco o el combate de lucha libre. En este sentido se puede entender esta adaptación camaleónica del flamenco, más acorde con la modernidad:

En otros tiempos hubo en Valencia cierto cultivo de dicho arte en los llamados “café flamencos”. Todo pasó. El canto popular y gitano de Andalucía, “el cante jondo” se va convirtiendo en espectáculo de teatro y presentándose como tal. En los cantaores y cantaoras, bailaores y bailaoras, que aparecen en el escenario de la plaza de toros hay todas las circunstancias para que se solacen los aficionados al género. Allí de jipíos, y alegrías y trinos y los mil efectos de garganta hechos para mostrar la agilidad y estilo. Allí de palmas y mantones. Allí de “falsetas” en la guitarra y “rasgueaos” y todo cuanto pueda pedir el más exigente. Y allí bailes con ondulación de faldas y revuelo de mantones y taconeo repiqueteando... en fin, todas las características de un baile y cante de categoría (*Las Provincias*, 17 de julio de 1931).

El prestigio y la calidad artística del flamenco fueron decisivos para su difusión en los medios de comunicación valencianos. Concretamente el 11 de enero de 1932 se iniciaba la sección «Cante Flamenco» en *Unión Radio Valencia* retransmitiendo la conferencia «Reivindicación del Cante Jondo» por el periodista y autor dramático Fernando Llach, y pronto se emitieron espectáculos nocturnos en directo con cantaores y guitarristas locales (como por ejemplo, el de Francisco “El Forneret” acompañado a la guitarra por Juanito Fenollosa “El Chufa”)⁷, junto con otros cantaores flamencos que vinieron de gira⁸. Este posicionamiento artístico del flamenco valenciano tuvo como

⁷ Este programa continúa y se consolida con los mismos protagonistas (*La Vanguardia*, 24 de febrero de 1932).

⁸ En 1933, por ejemplo, la emisora realizaba su apertura de la estación con un recital de música andaluza con el siguiente programa: “Danza mora”, un solo de guitarra por Francisco Agustín “El Ros”; fandanguillos y malagueñas por Francisco Cantero “Niño de Sevilla”; tarantas y fandanguillos por Juan Lozano “Niño de Cartagena”; soleá por rosas y solo de guitarra por Francisco Agustín; soles y caracoles por Francisco Cantero; y finalmente, colombianas por Juan Lozano “Niño de Cartagena”. Y todo ello en un horario de tarde, concretamente a las seis, y de una hora de duración (*Las Provincias*, 14 de septiembre de 1933). Un año después, *Unión Radio Valencia* retransmitía el concierto de la Rondalla del Ateneo Filarmónico Obrero, bajo la

referente a Sevilla como canon del paradigma pero también la constitución metafórica de una *colonia flamenca*.

3. La colonia flamenca valenciana

No se puede hablar en un sentido estricto de una colonia flamenca pero sí de artistas flamencos valencianos que siempre figuran en las reuniones del Cante Jondo, en los certámenes y en los espectáculos de la ciudad; por ejemplo, en la *Reunión del Cante Jondo* que se celebró en el teatro Apolo, el 30 de mayo de 1926. Guerrita estaba acompañado de catorce artistas entre los que figuraban los cantaores Chato de Valencia y Paco “El Forneret”, junto con tres profesores de guitarra: José Bonifa, Francisco Jiménez “El Ros” y Manolo Rodríguez (con el que Guerrita amenizó las veladas de Cante Jondo del 8 al 16 de junio de 1926 en el mismo teatro). En junio de 1927, cuando se programó un espectáculo andaluz con cuatro debuts artísticos, uno de ellos correspondía al notable profesor de guitarra Luis Yance, «sin rival en fantasías de aires andaluces», el cual poco tiempo después acompañaría a figuras como Pena (hijo) en un espectáculo flamenco (*Las Provincias*, 23 de noviembre de 1933). Unos meses después, el teatro Princesa ofrecía un *Concurso Nacional del Cante Jondo* en el que figuraban dos cantaores locales: Vicente Pomares y José Escudero junto con un gran número de cantaores foráneos y locales de prestigio, entre los cuales se encontraban Paco “El Forneret”, Juanito Mahoma, Niño de la Rosa y el mismo Chato de Valencia, ganador de la Copa Princesa. Los espectáculos se sucedían y en ellos siempre estaban alguno de los cantaores o tocaores flamencos valencianos (por ejemplo, en el *Gran Festival de Ópera Flamenca* con El Chato de Valencia formando trío con Rosalía Faraón, Paco “El Forneret” acompañados a la guitarra por el Señor Lucas, o el dúo de Paco “El Forneret” y Pepita Arnandis). Los cantaores valencianos no solamente participaban de los eventos

dirección del maestro Don Miguel Jesús, en cuya primera parte participaba Francisco Agustín “El Ros” con la soleá “Andaluza” (*Las Provincias*, 22 de agosto de 1934).



flamencos de gran renombre, como la *Exhibición del arte flamenco* (1931) donde figuraban Juanito de Valencia y Diego “El Alicantino”, sino que formaban parte de los espectáculos populares del balneario Las Arenas donde Concha Borrull tenía su cuadro de baile flamenco.

Según la investigación llevada a cabo, como mínimo once guitarristas locales participaron en cuadros flamencos, algunos de ellos muy conocidos como Juanito Fenollosa Villanueva “El Chufa”, el cual formó pareja artística con Niña de Linares en el *Dancing-Pavon* valenciano (1932), además de acompañar a Antonio Vargas y a Victoria de Miguel en un espectáculo flamenco en el teatro Apolo (1933). Este guitarrista compartió cartel con Juanito Valencia y participó en varios espectáculos donde se encontraban figuras como Carmen Vargas y Ramón Montoya (teatro Apolo, 10 de septiembre de 1933) o acompañó el cuadro flamenco del Niño de la Huerta, en el que estaban Paco “El Forneret” y Currito Ramos. Estos reputados artistas eran virtuosos guitarristas que dominaban un repertorio clásico y flamenco, valga como ejemplo el mismo Juan Fenollosa, o de José Escudero El Chato de Valencia que dominaba diferentes estilos flamencos, desde granaínas y tarantas a murcianas, fandangos, seguiriyas y bulerías, registrados por la Compañía Parlophon entre 1929 y 1931.

4. Los hermanos Borrull: el Villa-Rosa valenciano

Un cartel anunciador en la sección de espectáculos del diario *Las Provincias*, fechado el 7 mayo de 1931, informaba del gran acontecimiento: el debut del mejor cuadro flamenco de España dirigido por Miguel Borrull, «el mago de la guitarra». El *Café-Bar Plaza de Toros-Villa-Rosa* se erigía como el lugar idóneo para escuchar a notables artistas flamencos, entre los que destacaba Canalejas como «el as de los cantaores» y Conchita Borrull como «la reina de las Alegrías». Pronto fue considerado «la catedral de la ópera flamenca» y en la reapertura de la temporada (en horario nocturno desde las 10 hasta la

madrugada) se publicitó como el local con los mejores artistas de cante y baile flamenco.

La Plaza de Toros era uno de los recintos emblemáticos de la capital, por ello no es de extrañar que Miguel Borrull lo eligiera para instalar su café cantante. Casi 45 años duró el aspecto de una Plaza de Toros encerrada en un recinto vallado con un pabellón para el Café-Bar, situado en la esquina de las calles Játiva y Alicante. Luis Albert Ballesteros, el arquitecto provincial desde 1933 tras el fallecimiento de Vicente Rodríguez, tuvo en mente varios proyectos de reforma que no llegaron a realizarse, pero que preveían una ampliación del Salón Café, añadiendo un nuevo piso (en diciembre de 1943) y el proyecto de elevación de otro piso (en agosto de 1945) y de una maya (en agosto de 1950). En las fotografías se puede apreciar el viejo tapial enlucido que rodeó la plaza y la popular Casa de Comidas que daba a la calle Játiva, al lado del recinto taurino (imágenes 4 y 5).



Imágenes 4 y 5. La Plaza de Toros en la década de los 20
(Fuente: Triviño, 2001: 61 y 96)

En el Registro de la Propiedad de Valencia no figura el arrendatario del bar ni el que poseía el local de la Plaza de Toros, todos los archivos históricos estuvieron perdidos a raíz del combate bélico. Tampoco figura en el Archivo del Reino de Valencia pero sí hay constancia de la gestión administrativa en los fondos de la Biblioteca del Hospital General de Valencia que incluye una sección específica sobre la Plaza de Toros (IX. Plaza de Toros). En el inventario



tan solo hay un par de series (Arrendamientos y Correspondencia) donde al principio parecía que estuviera el nombre del arrendatario pero no figura el de Borrull, probablemente porque el guitarrista lo arrendó en un contrato privado como era común en la época. Finalmente, en los fondos de la biblioteca del Museo Taurino de Valencia se ha podido encontrar el que sería, con toda probabilidad, el café cantante de los hermanos Borrull, el cual se puede apreciar en la siguiente fotografía (imagen 6).



Imagen 6. Villa Rosa en la Plaza de Toros
(Fuente: Triviño, 2001: 96)

Los hermanos Borrull ya habían adquirido notoriedad entre los aficionados del flamenco y el Villa Rosa se erigió como un lugar importante de la ciudad, merecedor de los elogios por la prensa local. Esa «catedral del flamenco» ofrecía, como su homónimo barcelonés, un cuadro flamenco con artistas profesionales y supuso una ventana abierta para el extranjero aventurero y para el entendido del flamenco. En las fotografías que recogen las imágenes 7 y 8 se puede observar varias escenas del baile de Concha Borrull, especialmente con el cuadro flamenco del Villa Rosa formado por Palmira Escudé, Ceperito, Antonio Vargas, Lorencito de Madrid, María La Gitana, y a la *Capitana* bailando la zambra.

En el mismo Café, el cronista de *La Semana Gráfica* realizó una entrevista con Cepero, en la que el artista opinaba sobre el género grande y mostraba su pesimismo por la descomposición del flamenco, debido a que ciertos estilos flamencos (como el martinete, la caña y el polo) habían caído en desuso y estaban reemplazados por las soleares y las seguiriyas por la introducción de la farfuga y de la guajira. Esa nostalgia de estilos antiguos ya evidenciaba la diferente situación social del género.



Imágenes 7 y 8. Concha Borrull y el Villa Rosa
(Fuente: *Semana Gráfica*, 23 de abril de 1932)

Este fenómeno de socialización, urbanización y profesionalización del flamenco se centra en el recinto íntimo del Café y supone también una ruptura en el proceso comunicativo entre el artista y su público, entre la creación y el consumo del arte, es decir, en este carácter ambivalente que también trajo un nuevo desafío para el futuro desarrollo del cante flamenco. Es justamente en el espacio del café donde se desarrolló un peculiar ambiente socio-cultural que posteriormente quedará también estigmatizado y definió muchos de los parámetros del flamenco tal y como se conocen hoy en día. La popularización del flamenco no puede explicarse sin tener en cuenta su función ideológica, propagandística y de apertura hacia un público que empezaba a demandarlo,



adquiriendo una visibilidad social, creando aficionados y permitiendo una profesionalización de los artistas flamencos. En este sentido, el Villa Rosa fue el lugar de moda y se publicitó como «catedral de ópera flamenca», en una clara rivalidad con el espectáculo de masas (imágenes 9 y 10).



Imágenes 9 y 10. El Villa Rosa, catedral de ópera flamenca
(Fuente: *El Pueblo*, 17 de diciembre (izq.) y 24 de diciembre (der.) de 1932)

Los hermanos Borrull se alejaron del flamenco considerado más espectacular con la pretensión de ofrecer una mayor calidad artística, para ello no dudaron en programar espectáculos en fechas señaladas, aprovechar la estancia breve de diferentes artistas –como el Canario del Alba (imagen 11)– o los debuts de artistas flamencos. Además, el cuadro flamenco contaba con cantaores profesionalizados, como el caso del cantaor Juanito Valencia que ya aparecía en 1930 en el Concurso de Cante para la Exposición de Barcelona.

Probablemente Miguel Borrull, después de sus varias incursiones en Valencia⁹, barajó la posibilidad de crear un café cantante en la misma Plaza de Toros por tres motivos: en primer lugar, porque no existía un local exclusivamente flamenco en la ciudad (estaba el *Bataclán* pero también se dedicaba a espectáculos de music-hall); en segundo lugar, porque la reputación conseguida en el local homónimo barcelonés facilitaría la creación de un lugar donde se ofertase un flamenco *más puro* o menos *exhibicionista*; y en tercer lugar, porque era una oportunidad económica de montar un negocio que dentro de la Plaza de Toros ofrecía cierta seguridad, además de contar con un público devoto que asiduamente asistiría al tablao flamenco. De esta manera, convencido Miguel Borrull (hijo) de las posibilidades del negocio y de su espíritu empresarial, y quizás, buscando una cierto prestigio en tierras valencianas (que pronto serían un referente cultural para la Segunda República) pensó en la idoneidad de trasladarse a Valencia. Para su hermana Concha, había también un motivo personal: dejar el bullicio de la ciudad Condal para instalarse en el Villa Rosa valenciano.



Imagen 11. Anuncio del Villa Rosa
(Fuente: *El Pueblo*, 29 de diciembre de 1932)

⁹ Supone una novedad que se encuentre nuevamente en tierras valencianas (*El Pueblo*, 26 de julio de 1929).



Esta bailaora encandilaba a un amplio público («tanto payos como calés») que desfilaba por «la catedral de Villa Rosa». Desde abril de 1931, Concha se erige como la *Capitana* del Café y este se convierte en el centro del flamenco más selecto (*El Pueblo*, 16 de junio de 1931). En el retrato personal que el cronista de la *Semana Gráfica* realiza sobre la artista se pone de relieve tanto el don sobrenatural como la viva representación mágica del flamenco:

La bailaora, enardecida por su arte, agiganta su cuerpecillo de tanagra estilizándose en cadencias y ritmos de hondo sentimiento, purezas de raza cuyo atavismo hay que buscar en remotas generaciones gitanas [...]. En el Centro, Concha Borrull, desflecado el pelo al entusiasmo del movimiento de su culto, los ojos con el brillo vidrioso del éxtasis, en tensión sus nervios de carne gitana, se retuerce convulsa al compás del taconeo de sus zapatos de maja. El alma de su raza vive en ella como una lámpara encendida de varias generaciones creyentes (*Semana Gráfica*, 23 de abril de 1932).

La primera noticia de Concha Borrull fuera del recinto del Café se encuentra en el acontecimiento de la Ópera flamenca celebrado en el teatro Apolo, con la presentación de Niño de Marchena y de Ramón Montoya. Unos meses después participa en un cuadro flamenco formado por Ángel Ramírez, el Jerezano, Juanito Valencia, Antonio Martínez, el Cartagenero, Emilio Cacerio y Niño de la Flor, acompañados también por el guitarrista Luis El Pavo (*Las Provincias*, 16 de junio de 1932). La crónica teatral del evento fue un claro homenaje a la Ópera flamenca, con cante y baile, y las dos sesiones fueron descritas «de gran sabor pintoresco y de mucha prestancia musical como dicen los del oficio» (*Las Provincias*, 17 de junio de 1932).

Las Arenas (imagen 12) fue el otro escenario flamenco de carácter popular en el que Concha Borrull organizó una fiesta andaluza; en este caso, se trataba del cuadro de baile formado por Amparito de Linares (por tangos), Pepita Arlandis (por farruca) y José Escudero El gato de Madrid. La entrada era muy económica (una peseta) como correspondía a una verbena popular con bailes, atracciones y premios, y donde la *Capitana* bailó por alegrías con un cuadro de

cante, formado por reputados artistas tanto locales como foráneos: Juan Lozano, Juanito Valencia, Vicente Pomares, acompañados por A. Cabrera y Francisco Molina.

Concha Borrull actuó en la despedida de la orquesta de Jaime Planas junto con los cantaores Juanito Valencia y la Niña de Cádiz, y el bailaor Julio Vaera acompañados por su hermano Miguel, «el mago de la guitarra» (*La Correspondencia de Valencia*, 23 de febrero de 1933); y mantenía buenas relaciones con los artistas de la urbe, sobre todo, con aquellos que actuaban en el espectáculo taurino, y muy especialmente, con el toreo cómico; pero también con los protagonistas de las orquestas más populares y de las orquestinas de los barrios populares. Desde mayo de 1931 hasta 1934, el tablao flamenco del Villa Rosa ganó en fama y no fue necesario publicitar el café cantante porque la profesionalidad de sus artífices sirvió como medio propagandístico. Quizás, el conflicto bélico y la situación económica paupérrima que se vivió después, fueron los motivos para abandonar el Villa Rosa y emigrar nuevamente a Barcelona.



Imagen 12.Las Arenas
(Fuente: *Las Provincias*, 9 de julio de 1932)



5. Conclusiones

Esta crónica documentada desde finales del XIX hasta los años treinta del siglo XX, describe la ciudad de Valencia con fuertes vínculos con el arte flamenco. La multiplicidad de fuentes bibliográficas de referencia permite hacerse una idea de la pluralidad de causas históricas, antropológicas, culturales y económicas que favorecieron que el flamenco ocupase un lugar dentro de la oferta cultural que ofrecía la urbe en la Segunda República.

El emergente universo de la Ópera flamenca coincidió con una nueva mirada del flamenco, vista ahora como negocio empresarial, y en consecuencia, el arte se comercializó al mismo nivel que otros espectáculos, ocupando los mismos escenarios de una cultura de masas. Las polémicas internas de la pureza dentro del flamenco motivaron también diferentes lugares de representación para un público aficionado, pero también ecléctico, lo que permitió una variopinta heterogeneidad de estilos y géneros, perfectamente asumidos por los protagonistas y su público.

Esta aproximación al fenómeno de la socialización, urbanización y profesionalización del flamenco en la ciudad valenciana a través de las ferias, los teatros y los cafés cantantes, con una significativa presencia de la familia Borrull (desde los inicios con el padre Miguel Borrull hasta sus hijos, concretamente Miguel y Concha) ofrece una lectura más dinámica del arte flamenco. El fenómeno de los cafés cantantes ha sido ampliamente estudiado en la investigación flamenca, sin embargo muchas veces ha estado centrado en núcleos urbanos muy específicos: Andalucía, Madrid y Barcelona. El Villa Rosa valenciano, igual que su homónimo barcelonés, constituyó una ventana abierta para el extranjero y para el aficionado del género flamenco, dentro de un recinto muy singular como lo fue la Plaza de Toros. Los hermanos Borrull participaron en los encuentros flamencos de la urbe, protagonizaron veladas en lugares populares y formaron parte de elenco de los artistas profesionales.

La visión del flamenco de los años 30 es, a la vez, arte y reivindicación social, por ello no es de extrañar que una mayoría de republicanos lo aceptasen y valorasen. También, fue una manera de ver el flamenco con sus contrastes: por una parte, con su debate interno entre los estilos puros y los importados (con su Ópera flamenca de continua gira); pero por otra parte, constituyó una oportunidad de ver a los críticos de la prensa abordando los temas del arte flamenco, sobre todo los cronistas de la *Semana Gráfica*, *Las Provincias*, *El Pueblo* o *El Diario de Valencia*. Los medios de comunicación, tanto la prensa escrita como la radio, fueron transmisores en la difusión del flamenco buscando un destinatario más acorde con los tiempos. Hubo una cierta familiaridad de las artes que pudieron convivir sin necesidad de enfrentamientos, valga como ejemplo los espectáculos híbridos programados en la misma Plaza de Toros de Valencia, con una mentalidad abierta por parte del empresario, destinados a ese público popular y burgués.

6. Bibliografía

- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2008). El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo. *Comunicación y música II. Tecnologías y audiencias*. OUC Press, pp. 167-183.
- LLUCH, Fernando (1930/2003). *Reivindicaciones del Cante Jondo* (conferencia emitida en Unión Radio Valencia). Valencia: Editorial Maxtor.
- MADRIDEJOS MORA, Montse, (2012). *El flamenco en la Barcelona de la Exposición Internacional, 1929-1930*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- RIOJA, Eusebio (2007). Un formidable espacio flamenco de la Málaga decimonónica: el café cantante del Sevillano, o de Bernardo, o de Siete Revueltas. *Isla de Arriarán*, XXX, pp. 127-153.
- RODÓ SELLÉS, Ramón (2006). *Pepe Marchena: el arte de transgredir creando*. Signatura Ediciones de Andalucía.
- STEINGRESS, Gerhard (2006). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- TRIVIÑO, Ricard (2001). *La plaza de toros de Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia.



ZAGALAZ, Juan (2015). Fernando Vilches y Aquilino Calzada: el surgimiento del saxofón flamenco en la Segunda República Española. *Anuario Musical* n.º 70. pp. 143-159.

7. Fuentes y recursos hemerográficos consultados

HEMEROTECA DIGITAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.

<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm?q=parent%3A0005411773&s=60&lang=es&t=-creation>

DIARIO DE VALENCIA. Biblioteca Histórica de Valencia (microfilm).

DIARIO LAS PROVINCIAS.

http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/luistar_numeros.cmd?busq_idPublicacion=1001403.

LA VANGUARDIA.

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/search.html?aux=concha+borrull&fro>

LA CIUDAD DEL MIGUELETE: REVISTA GRÁFICA, LITERARIA Y DE PROPAGANDA. Fondos de la Biblioteca del Museo Taurino de Valencia.

MUNDO GRÁFICO.

http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/listar_numeros.cmd?busq_idPublicacion=1001403&busq_anyo=1919&submit=Buscar.

MUSEO TAURINO VALENCIANO.

<http://www.museotaurinovalencia.es/ca/node/49>.

SEMANA GRÁFICA DE VALENCIA. Biblioteca Histórica de Valencia.